

H. E. ベイツの短篇小説

—— その技巧について (Ⅲ) ——

中 林 瑞 松

は じ め に

このエッセイの目的は前回（『早稲田人文自然科学研究』第11号）や前々回（同誌第9号）と同じように、H. E. ベイツ(1905-73)が書いた数多くの短篇小説を丹念に研究し、そして評価しようとするものでは決してない。副題にもある通り、彼の技巧に注目し、*The Modern Short Story* のなかで他の作家の作品について善しとしていること——第9号の7頁でも書いておいた通り、彼も創作するばあいにはそれを実践していると考えてよい——がどのように使われていて、作品のなかでどのような効果をあげているかについて、感じたままを記してみたい。

技巧に注目して感じたままを記すと言っても、これは巧に作品に織込まれているものであるから、それを取り出すには無理に作品を分解しなければならない。「短篇の名手」の手になる作品を分解するということは、陳腐な例をあげれば、一分の隙もないように緻密な計算によって設計され、煉瓦を一つ置くにしても細心の注意が払われている華麗な建造物を解体するに等しい。それは実は無謀なことであって、建物自体が姿をけすと同時に、それが表現していた美も消滅してしまう。これと同じことは前回でも前々回でも書いたのであるが（恐らくこれからも同じことをするたびに同じことで悔むことになるのだろうが）、作品を分析する 以外に今のところ

良い方法が見つからないので、やむなく今回もこの方法を採用ことにした。

ベイツは *The Modern Short Story* のなかで短篇小説の書き出し (the beginning) について次のように書いている。

Mr. Ellery Sedgewick, following up his opinion that “a story is like a horse race, it is the start and finish that count most,” goes on to say, “Of these two the beginning is the harder. I am not sure but it is the most difficult accomplishment in fiction.” (p. 62, ll. 23-27)

更にこれに続けて比喻を用いて O. ヘンリの短篇小説における書き出しに言及して、

In the market-place the cheap-jack is confronted with precisely the same difficulty—the problem of making the public listen, even of making it listen, if necessary, against its will, since the nicely wrapped-up ending is entirely useless if the beginning has failed to attract the customer. And in reshaping the short story’s beginning, in dispensing with its former leisureliness, its preliminary loquacity, and its wellbalanced lead-up, O. Henry did a very considerable service to the short story. (p. 62, l. 27-p. 63, l. 7)

と述べている。ただし彼はここで O. ヘンリの書き出しのうまさを褒めてはいるものの *O. Henry’s trick beginnings* というように「トリック的な」という形容詞を用いている。ということは彼は「トリック的な」書き出しを好かなかった、そのような書き出しで物語を始めることは出来なかったということになる。彼の書き出しは、O. ヘンリのにくらべると常に生真面目なものである。しかしいくら生真面目な書き出しでも、上の引用文にもある通り「必要とあらば否でも客に耳を傾けさせる」ことが出来なければ、また一番遠い *endings* にまで有機的に作用するものでなければ、すぐれた書き出しとはいえないであろう。こういった観点から ‘*The Daffodil Sky*’ の書き出しを味わってみたい。

短篇小説の書き出し

先に、O. ヘンリの beginnings にベイツが *trick* という形容詞を冠しているのにたいして、ベイツの書き出しを私は「生真面目な」と形容しておいた。両者のものを読みくらべてみると、とは言っても総てを比較したわけではないが、O. ヘンリのには殊更に読者の注意をひこうとする意図がありありと感じられるのに反して、ベイツのものには全くそれがない。一見なんの変哲もなさそうな、何気ない出だしである。冒頭のパラグラフを引用すると（テキストには Michael Joseph 社から出された *SEVEN by FIVE* を用いた）、

As he came off the train, under a sky dusky yellow with spent thunder, he turned instinctively to take the short cut, over the iron footbridge. You could cut across allotment grounds that way and save half a mile to the town. He saw then that the footbridge had been closed. A notice painted in prussian blue, blocking the end of it, saying *Bridge Unsafe. Keep off. Trespassers will be prosecuted*, told him more than anything else how much the town had changed. (p. 223, ll. 1-8)

であり、このなかにある四つのセンテンスがそれぞれこれ以降の部分とどのように関っているか、その関り具合を見ていけば、この書き出しの効果の程がわかるはずである。

最初のセンテンスは、*he* で表わされる主人公が何処からか汽車でやってきて、此地で列車を降りたということを知らせてくれている。何の気なしに読めば、ただこれだけのことが描写されているにすぎない。しかし、次のような疑問がおきないだろうか。

- ① 何故この短篇を主人公が汽車から降りたところから始めなければならなかったか。

② 主人公が車を降りたとき、なぜ過ぎ去った雷雨のために空は陰うつな黄色でなければならなかったか。因にこの短篇の題は「水仙色の空」であって、題と内容とは深い関係がある。

③ 主人公は何故 the iron footbridge を渡って近道をしようとしたのか（その土地に不案内な者は近道などを知らないはず）、しかも何故その行為が instinctively なのか。

この書き出しからは上記の疑問が生じるのは当然であって、しかも読み進んでいくうちにこれらの疑問は解けていくのである。前に「以降の部分とどのように関わっているか」といったが、逆の見方をすれば、この書き出しは後の大部分を集約したような役割を負わされていることがわかる。①の疑問から解いていくと――

主人公は現在40歳の独身者（He was a man of forty now. [p. 233, l. 5]）であり、22歳の時（He was twenty-two then,... [p. 223, l. 23]）に女のことが原因で誤って人を殺害し、故殺罪（manslaughter）に問われて18年のあいだ刑務所で服役して、いま出てきたのである。しかし彼が此処で車を降りたのはこれだけの理由ではなくて、もっと別の目的があった。

男が22歳のときはやる事なす事がとんとん拍子に運んでいた。農地を借りて作物をつくるだけではなく、二輪馬車で水仙を市場へ運んで売っているのだが、これをモーターバイクに買い替えて商いを広げよう目論んでいたし、地主からは分割払いでもよいから畑を自分のものにしないかと勧められていて、彼としても大いに心を動かしていた頃でもあったのだ。こんな時、4月の或る日――電が降るかとおもうと急に陽が照りつけるという日――に初めて入った居酒屋で、ヒョンなことが切掛けとなって Cora Whitehead という女を知った。女は父親と二人で町に住んでおり、父親が夜勤の仕事をもっていたものだから、若い二人にとっては好都合で、女

の家での傭曳を重ねるうちに肉体関係をもつまでに彼らの仲が進んで、結婚を約束するまでになっていた。

ところが女には Frankie Corbett という男がいた。彼らはだいぶ長く深い交際^{つきあい}の様子である。しかもフランキはかなり金を持っていて、女がうまく頼みこめば畑を買う金くらいは貸してくれそうだと言う。しかも女は自信があるというのだ。女が自信たっぷりに金が借りられそうだと言えば言うほど、彼らの間には取り立てて言うほどの事は無かったと聞かされても、男の心のなかでは疑いが大きくなっていく。(小説では、この辺の男の疑念は描出話法で表わされており、それにたいする女の返答は直接話法が用いられていて面白い。) やがて女が身籠っているのを知るに至って、男はフランキと直に会ってコーラとの仲がどうなっているのか問い質そうと決心する。男の生涯をかけた夢——自分の家を持って結婚し、自分の畑を耕し、小さいながらも果樹園も持ち、そこから水仙も収穫するという夢——は崩れてしまっていた。

フランキと会う約束の日は、男にとって運が悪いことに10月の雨が小粒ながらもやや激しく降っていた。しかも時は夕方で周囲は暗くなりかけていた。フランキは犬を連れてきていて、それが騒がしく吠えたてることもあって、身を入れて男の話を聞こうともせず、雨が降っているのにつまらん話などは聞いていられないと毒づき、揚句の果てには溝の溜り水をはねかす犬を杖で打擲しはじめる始末。この振りあげられた杖が自分に向けられたものと勘違いして、男はとっさに持っていた花椰菜用の庖丁でフランキを刺していた。さらに男にとって運が悪いことには、フランキが倒れたときに頭がちょうど歩道の石の角に激しく当って、あたりは血の海となった——。

これだけであれば、そして裁判でも事実がありのままに証言されていれば男の罪はもっと軽くなっていたであろう。男にはフランキにたいする

嫉妬心はあった、憎しみの気持もたしかにあった。しかし殺してやろうという意志は全くなかったのである。フランキィを刺したのは完全な誤解からで、しかも倒れた所に歩道の石の角があったのは偶然であった。これらが法廷で証明されれば、おそらく男は故殺罪などに問われることはなく、したがって18年間も刑務所にいなくてもよかったかも知れないのだ。ところが証人席に立ったときコーラは、検事側の

‘What sort of jealousy would you call it [his jealousy of Frankie]?’ they had asked her. ‘Normal jealousy? Blind jealousy? A passing sort of jealousy? What kind of jealousy did it seem to you?’ (p. 232, ll. 27-29)

という訊問に、‘I’d call it [his jealousy of Frankie] black.’と答えていたのである。

何故このような証言を女がしたのか、男にとっては合点のいかぬことであつたにちがいない。刑務所で服役中もこの「何故」にたいする答を見出そうとしていたにちがいない。しかし遂にそれは出来ずにしまった。それだから今、刑期を終えて刑務所を出たら真直ぐにむかし住んでいた土地へ戻ってきたのであり、女を訪ねようとしているのである。これについて小説では、

If she was there [at her home] what was he going to say to her? What was he going to do?

It was like an argument that for all those years had not been finished. He wanted to have the last word: perhaps another violent one, perhaps only to tell her what he thought of her, perhaps merely to ask why in God’s name she had had to do a thing like that? (p. 232, l. 37 – p. 233, l. 3)

とある。以上の分析で、この短篇小説は主人公が汽車から降りたった時から始まらなければならない訳がわかるのである。

では次に②の疑問にうつり、主人公が列車から降りたときに何故空が雷

雨の後で陰うつな黄色でなければならなかったのか。からりと晴れあがった空であっても、どんよりと曇った空であってもよさそうなもののに、殊更に雷雨の直後の、まだ遠くには稲光りが残る陰うつな黄色でなければならなかった理由はなにか。

雷雨のような自然現象と陰うつな黄色い空——空の (dusky) yellow はタイトル 'The Daffodil Sky' の daffodil (水仙色) と相通じる——の二つのものは時に背景に置かれて、それなりの役割りを果たすかと思うと、時には前景に引出されて、それなりの役割りを負わされるように按配されている。この物語の発端ともいうべき18年前の、男が22歳であった4月の或る日の朝は、

The morning was one of those April mornings that break with pure blue splendour and then are filled, by ten o'clock, with coursing western cloud. A spatter of hail caught him unawares on the bridge. He had no time to put the tarpaulin up and he gave the horse a lick instead and came down into the pub-yard with the hail cutting his face like slugs of steel. (p. 225, ll. 7-13)

という天候であって、雹を避けて急いでとある居酒屋へ駆けこむ。それと時を同じくして一人の女が走ってきて、入口のところで二人はすんでのところで鉢合わせしそうになり、「突き飛ばさないでちょうだいな。こんなあたしだって、明日になれば誰かが相手にしてくれるかも知れないんだから。」と女の方から言葉をかけたのが始まりで、二人でビールを飲みはじめる。このように、二人の馴れ初めの切掛けをつくったのが、ほかでもない雹という自然現象であった。

この朝、男は摘んだばかりの水仙を荷馬車に満載して、市は午後でなければ開かないのに、少し早目に——12時には——市場へ着いていようと思って家を出た。ところが途中で激しい雹が降ってきて居酒屋へ逃げこんだ。

それから数時間（男がこの居酒屋を出て市場へ向ったのは夕方であったから）の空模様は次の通りである。

He thought several times of the daffodils in the cart and the drink of water he ought to be giving to his horse. He worried about it for a time and then it didn't matter. Hail seemed to spring and lash at the windows every time he made up his mind that he ought to go,... (p. 227, ll. 1-5)

こうして居酒屋から出られないままに、しかも時間も早いことで客といえばこの男女が二人きり、二人だけで飲んだり食べたりしていれば、その仲は急速に接近する。もちろんこの間、黙って飲みかつ食べていただけではなく、大いに喋ってもいた。主として女が質問し、男がそれに答えていたのであるが、この間に、熱い血潮が血管をかけめぐり、思考力が停止するような思いを経験するのである。その結果その年の夏には Wellington Street にある女の家を（恐らくは繁々と）訪れるようになり、やがては5頁にも記した通りの程度にまで二人の関係が発展していくのであるが、こうなったのも原因はといえ^{もと}ば、数時間にわたって二人だけを居酒屋に閉じこめておいた雹という自然現象であった。

さらに、この女の不審な挙動が原因となって男の心に疑いが生じ、そのために男が、5頁にも記したように誤って殺人を犯してしまうのであるが、この時の空模様は It had been getting dark then too, with spits of rain and a cold touch of autumn in the wind,..... (p. 230, ll. 28-29) であった。そして18年後のいま、むかし馴染みであった女の家を訪ねようとしている時の空模様も It was getting darker with the swing of the storm coming back across the railway yards. (p. 230, ll. 20-22) である。この空模様が物語の終りまで続き（この短篇は二日にわたらないので）、豪雨のなかを無理に男が帰ろうとするとき、むかしの女の娘が男の

素性も知らないままに、大人が二人で差すには小さすぎる傘を一本だけ持って送って出る。篠突く雨のなかを、若い女の腕を抱きかかえ、身を寄せ合って歩いていく。この時、18年前に娘の母親の腕を見たときに感じたのと同じ感じを覚えるのである。あの時も女の腕は濡れていた。いま娘の腕も雨に濡れている。二人が橋まで来たときには雨は止んでいた。とつぜん男は、自分がどういう素姓で何をしてきた人間であるか、娘の母親とはどんな関係が続けていたかを総て話して聞かせたいと思う。そのうえでこの土地を去って二度と戻るまい、まったく知らない土地へ行って人生をやりなおそうと心にきめ、耐えられないほどの淋しさを覚えたときに、男は黄色に染った暮れ泥む空を見上げたのである。雨は止んでいるのに娘が傘を差したままで、二人は煙で黒ずんだ塀にそって居酒屋へと歩いていく。この最後のシーンは、

She gave the umbrella a sideways lift so that, above the yards, in the fresh light of after-storm, he could see a great space of calm, rain-washed daffodil sky.

‘It’s all over,’ she said. ‘It’s fine. It’ll be hot again tomorrow.’

She closed down the umbrella. She was smiling and he could not look at her face.

‘We’d better get on,’ he said. ‘It’s nearly closing-time.’ (p. 238, ll. 11-18)

というものである。作者はこの辺りで、耐え難いほどの孤独感や欲望をふっ切ってしまった男の気持を、自然現象に反映させているように思える。そう考えると、男の最後の言葉は軽やかなものでなければならない。

では③の疑問についてはどうか。すでに4頁で指摘した通り、彼は22歳から40歳まで故郷を離れていた。だが22歳になるまでは、ずっと生れたこの土地で生活しつづけてきたと考えてよい。というのは226頁の26行目で、居酒屋での二人の出会いの場面で、女が男に‘Farmer?’と訊ねたのに対し

て「そうだ」と答えているからである。土を耕やして生活している者があちこちと住む所を変えるはずもなければ、他所からやって来たという記述もないのだから、生まれてから22年間は此処に住んでいたことになる。そうすると、18年間のブランクがあるとはいえ、男はこの辺りの地理には非常に明るくて、鉄の人道橋（最初に出てきたときから the iron footbridge と定冠詞がつけられていることに注意）を渡ってゆけば近道であることぐらい熟知していて当然である。こう考えてくると、何の気なしに使われていて、最初は読む者に不審感を抱かせるかも知れない副詞の instinctively が生き生きとしてくるように思われる。

以上で冒頭のパラグラフにある最初の文に関する三つの疑問は解決したことになるが、すぐ次に置かれている文は、もう一度引くと You could cut across allotment grounds that way and save half a mile to the town. であって、前文の the short cut を証明するものとして、どうしても必要なものである。これがなければ、「近道」であることは分っても、いったいどれほど近くなるものやら分らない。しかしsave half a mile to the town によって、読者には具体的に近くなる距離が知らされ、それと同時に、一刻も早く……と急いでいる男の気持も知らされることになる。冒頭の8行だけでは、町へ急いでいる気持は知らされても、女に会いたがっているというところまでは知らされない。この女が男と如何なる関係であるかは追々に知らされるとして、男が何よりも先ず女に会いたがっているのが分るのは、女と出会ってからはいく行ったであろう居酒屋へ立寄ったときの描写によってである。

即ち、18年もの空白の時間があつたので、もちろんバアテンも人が変わっており、常連もかわってしまっていた。ともかく、男はバアテンに探している女 (Cora Whitehead) のことを訊ねてみた。矢張り、知らないと言う。ところが客の一人が女の名前を聞きつけて、その女ならまだウェリントン

街に住んでいると言う。父親といっしょに住んでおり、その父親の職業を聞くと、間違いなく女はコーラ・ホワイトヘッドである。男にとってはそれだけの事が判明すれば十分であった。もうこの居酒屋に用はない。すぐこの後続く *He drained his glass and set it down.* (p. 224, l. 37) という動作の描写や *There was no point in waiting.* (p. 224, ll. 37-38) のなかにも、すでに冒頭のパラグラフで表わされている、たとえ半マイル(約800メートル)でも近い道を行きたい(早く女に会いたい)と思う男の心がうかがえる。*You could cut...to the town.* という文は、何気なく挿入されたもののように見えながら、冒頭の文に続けるにはこの文しかなく、今日的な表現を使えばビタリとキマッテいる感じがする。

三番目に置かれた文は *He saw then that the footbridge had been closed.* というものであった。これによって、男が列車を降りて駅を出て、一刻も早く町へ行きたいと思って近道を採ったところまでは、その記憶が正しかったことを証明しているのであるが、人道橋のところへ来るまで、男は橋が通行止めになっていることを知らないでいたという事実を我々読者は知ることになる。前日でも前々日でも男が此処へ来ておれば、この文は意味がなく、存在価値はゼロである。ベイツほどの作家が、存在価値のない文を入れるはずがない。実はこれまでに何度も書いてきた通り、この男は18年間の刑期を終えて刑務所から出てきたばかりなのであるから、冒頭のことであり、この段階では未だその事実は伏せてあり、ただ久し振りで、しかも此の地を離れていた間は町からの情報は何も得られないでいて、この日、初めて昔の土地に帰ってきたことをこの文は示している。

四番目に置かれた文は三番目の文の内容を具体的に示している。重複するが、もう一度引用すると *A notice painted in prussian blue, blocking the end of it, saying **Bridge Unsafe. Keep off. Trespassers will be prosecuted,** told him more than anything else how much the town*

had changed. である。この文によって、いまこの男は、リップ・ヴァン・ウィングルが20年振りに目が覚めてみたら周囲の世界が一変していたのと同じ状態におかれていることがわかる。逆の言い方をすれば「大へんに町が変わって」しまうくらい長い歳月の間、男が町を離れていたことを示している。この長い歳月を立証するものとして、ベイツはまず鉄の橋の老朽化を挙げて我々に見せた。

鉄に関して我々は朽ちないもの、半永久的に存在するものという観念をもっている。だから鉄で作られたものは、いつまでもその形をとどめていると思い、その形はなくなるものではないと思い込んでいる。この盲信的ともいえる固定観念をうまく利用したのが、鉄の橋の老朽化であり、それにとまなう通行禁止の措置であろう。鉄でさえもこのように変化してしまうくらいの長い年月なのだから、まして他の諸々のものの変っていないはずがないというのが、この鉄の橋を例に出したときに作者が示したかったことではなからうか。もしこの橋が木で造られたものであったらどうか、これほどの歳月の距りは表わせなかったであろう。そうすると失敗である。やはりここに出てくる橋は鉄で作られていなければならなかった。

つぎに男は昔よく行ったことのある居酒屋へ行ってみる。これも自然な行動であろう。初めてコーラという女と出会った場所なのだから、そしてその後は二人でよく飲みに来た場所でもあったはずだから、女を知るにはもってこいの場所のはずである。通過する列車の煙を浴びて、居酒屋の壁は赤黒く煤けていた。これは昔と変っていない。店に入る。鉄道員が二人、ビールのジョッキをカウンタにのせたまま、隅でダートをして遊んでいるのだが、見知らぬ男達。もう一人がピンボールをしているが、これも知らない男。しかも昔はピンボールの台などはなかった。それにバアテンダも初めて見る顔だった。むかしここでバアテンをしていた Jack Shipley のことを訊ねると、「ジャックが死んでから、8、9年にも

なりまさあ、ひと昔も前のことで」という返辞。ここで男はウィスキィの水割りを注文しているのだが、昔はただの beerhouse (ビールの販売だけが許可されている店) であって、食べる物といえば安物のチーズぐらい。こうして、変化した鉄の橋につづいて、男は居酒屋の内部もおおいに変化していることを知らされるのである。

18年後の故郷の状況がどんなに変わったものであっても、むかし結婚を約束した女、しかし法廷では自分に不利な証言をした女に会うのが目的で、男は列車から降りたのであった。ジャックがバアテンをしていた頃に、女は男とここへよく飲みに来たし、男がいなくなっても、来ていたはずである。このことは、二人の出会った場所がこの居酒屋の入口であること(電を避けるためとはいえ女が居酒屋へ駆けこんだことや、男がこの店へ入ったのは「初めて」(first) という副詞がついているのに、女に関してはそれに類する語がないことなどから、女にとっては馴染みの店であることを示すものと考えられる)、それから数時間も二人だけで飲んでしたことなどから、推考してもよいのではなかろうか。

男は新しいバアテンにコーラ・ホワイトヘッドのことを訊ねてみた。しかし彼は知らない様子。とすると、女が酒をやめてから久しいのか。しかし幸いにも客のうちの一人があやふやながら女のことを知っていて、住居や父親のことを教えてくれた。住居は昔とかわらずウェリントン街で、父親の職業も昔とおなじ。男のノッカーの音に应えて、おんなが扉を開けた。その記述は *When she opened the door he knew at once that she had not changed much.* (p. 233, ll. 21-22) というものである。

18年振りに故郷の土を踏んでから、男が出会ったものは鉄の橋を初めとして、ほとんどのものが変わってしまっていた。しかし故郷へ帰った目的の女だけは、むかしとほとんど変わっていなかった——ということになっている。というのは引用文の女性名詞は代名詞の *she* が二つだけであって、

この短篇が始まってから引用文の直前までに女性は一しか出て来ていない、すなわちコーラ・ホワイトヘッドだけしか登場していないのだ。とうぜん代名詞の she はコーラを指すことになる——と文字だけで筋を追っている読者は考える。しかしすぐ後で二人が言葉を交わすことによって、声の違い（声の調子がコーラのものより *quieter* であり *lighter* であると描写されている）からコーラ自身ではなくて娘であることが判明する。注意して見れば顔もちがっていた。

18年振りにむかしの女を訪ねると、本人はおらずに、よく似た娘がいた。極端な言い方をすれば、いくら似ている所が多いといっても、母親と娘は全く別の人間なのである。ところが、この娘があまりにも昔のコーラと似ているところを沢山にもっているために、男は何かひかれるものを感じはじめる。ここで母と娘の年齢であるが、コーラが初めて男と会った日は225頁に *She had a morning off that day.* とあり、夜勤明けであったことを意味する。いっぽう娘は235頁で、学校へ行っているのかという男の間に *'Good Lord, no. Me? I'm in the hosiery too. Only they don't allow night shift till you're twenty...'* と答えているから二十前であることは確かだが、18年前の母親と現在の娘の年の差は1、2歳のものであろう（なお、Cora という名は *maiden* を意味するラテン、ギリシア語に由来するのだそうだが、これも考慮に入れる必要があるか）。男の気持と平行して、二人が交わす会話のあい間あい間に、母と娘の似ている点が克明に描写されていくのである。

まず髪の色については、二人の会話のごく初めて、娘が母は夜勤だから帰って来ないけれども明日なら大丈夫よと言い、男が分ったよと答えた時に、

He found he could not take his eyes off the mass of reddish, familiar, light-framed hair. (p. 234, ll. 7-8)

という娘についての描写があり、いっぽう母親のほうは the masses of heavy red-brown hair (p. 225, ll. 27-28) であった。

男はコーラが留守なので引返そうとするが、雷雨のために帰れなくなり、戸口に立ったままで昔の女の娘と立話しをはじめる。ここで娘の裸の腕が描写されている。

She had turned her face now and she was leaning one bare shoulder on the door-frame, her arms folded across her breasts. They were the same kind of arms, full and naked and fleshy, that had inflamed him on the day he had first met her mother. (p. 234, ll. 28-32)

これにたいして母親のほうは、He remembered only...the bare arms, the big fleshy arms cold and wet with splashes of hail... (p.225, ll. 25-27) とあり、また二人が居酒屋でビールを飲んでいるときに He looked down at her arms, the upper part soft and fleshy... (p. 226, l. 23) とあるから、娘の腕に酷似している。

この腕の描写に続いてすぐに、

He wondered suddenly if the eyes were the same, brown and large, with that strange and compelling manner of eloquence...and as she turned to brush it [a moth] away he saw the same perfect brown depth in the pupils, the same blueness in the large whites, the same eloquence that could say things without speaking. (p. 234, ll. 32-38)

というように娘の目が描かれている。これだけでも母と娘の目が似ていることが十分に判明するのだが、なお母親の目についての文を引用すると、...the brown eyes set into whites that were really a kind of greyish china-blue (p. 225, ll. 28-29) とあり、さらに、男とコーラが居酒屋で飲んでいる最中には、もう少しつっこんで ...the big brown eyes always widening and transfixing him, bold and warm and appar-

ently still and yet not still, drawing him down in fascination until he could hardly trust himself to look at her (p. 226, ll. 32-35) と描写されている。

雨はやまない。母親のコーラが帰って来ないことは分っている。男はいつまでもこの家にいるわけにはいかない。雨の中を帰ると言う。娘が傘を持って、橋のところ（バスの停留所になっている）までと言って送って出る。一本の傘に二人が入って家を出たとき、娘の笑いは、

She laughed as they ran out together, she holding the umbrella, into the rain, and the laugh too was much like her mother's, but lighter and softer in tone. (p. 235, ll. 34-36)

というものであった。これにたいして母親のコーラの笑いは *She began laughing and the laugh was strong and friendly and yet low in key. (p. 225, ll. 32-33)* というものであった。なおここに *too* という副詞が使われているが、もちろんこれは10頁前にある母親の笑いを度外視しては使われるはずがなく、また酷似しているのは *the laugh* ばかりではないことも示している。

娘が傘を持って出たのはよい。ところが一本だけで、しかも（何故かしら）子供の時分に使っていた子供用のものであった。とうぜん二人は身をくっつけ合い、男は娘のむき出しの腕をかかえるようにして歩くことになる。このとき、

...and again he felt the flame of touching her go through him exactly as it had done when he had touched Cora's arm, cold and wet with hail under a fiery burst of sunshine on a spring day. (p. 236, ll. 4-7)

であった。ここでは *again* という副詞が用いられているが、これも18年前のコーラとの経験を見做しては使えない副詞である。その18年前の経験と

は——。男と女が突然に降りだした雹を避けて、ほとんど同時に居酒屋へ駈け込んだ。そのとき二人は肘と肘とがぶつかり合って、女は(おそらく)右腕に痛みを感じていたのかもしれない。二人だけでビールを飲みだしてだいぶ時間が経ってから、「あんたは、私の右腕に傷をつけたわよ。」と言われたときに、He looked down at her arm, the upper part soft and fleshy and bruiseless, and he felt the flame of her go through him for the first time. (p. 226, ll. 23-25) というものであった。

母娘の類似点の描写が髪の毛という外面的なものから始まって、内面的なものへと移ってきている。16頁の引用文にある通り、男が「感じた」ことが excitement の原因となって、娘と二人で一本の傘に入って歩いているのに、我知らず娘の歩調よりはずっと速く、ほとんど走るような速さで歩いていた。このとき、男には特に行かなければならない場所があったわけでもなく、またその行動には時間的な制約もなかったのである。このことを娘がとっくに見透して、

‘...Where are you going? Nowhere, are you?’

‘Nowhere particular.’

‘I knew it all the time.’

That was like her mother too: that queer thinking through the pores, the knowingness, the second sight about him. ‘I [Cora] know when you’re coming round the corner. I know when you’re there.’ (p. 236, ll. 19-25)

であった。ここにも副詞の too が使われており、娘の見透しの仕方が母親の遣り方と似ていることを示している。母親の見透し方については、二人が知り合ったその年の夏、女の父親が夜勤であるのを幸い(母親はすでに亡い)、男が女の家で過ごす度が重なったところに、...so all her thought about him did not come from her mind but through the pores of her skin. ‘You know what?’ she would say. ‘I know when you

turn the corner by the bridge. I feel it. That's how I feel. I can tell you're there.' (p. 227, l. 39 - p. 228, l. 3) という具合に、女自身の言葉もまじえて描写されているのである。

これまでに見てきたように、母と娘が外面ばかりではなくて内面でもよく似ていることを、作者はなぜこれほど執拗に描写しなければならなかったのか。しかも物語がごく終りに近くなった所である。まず、男は18年振りで故郷へ帰ってきた。しかしこれは故郷に錦を飾る晴れがましいものではなくて、刑期を終えて出所した者の人目を忍ぶ帰りかたであった。このような男にとっては仮令それが生れ故郷であっても、生れ故郷であればなおさらのこと、冷やかであろう。故郷は、鉄の橋の老朽化という現象が代表しているように、おおいに変わってしまっていて、男が身を入れておけるような所はどこにもない。こういった境遇に置かれたときに、むかし馴染みであった女の娘のなかに、男はかつての女と余りにも似ている点をいくつも見出して、一時は昔の女にたいして抱いたのと同じ感情を娘にたいして抱いていた。作者がここで、娘が昔の母親と如何に似ているかを執拗にしかも畳み掛けるように描写したのは、この時の男の気持を我々に知らせるためと同時に、男の気持を次の段階へ移行させるための準備でもあったと思われる。

すなわち、上述のように18年前のコーラとよく似た娘に会い、話をしているうちに内面的にも酷似しているのを男は知った。しかしあらゆる点がどんなによく似ているからといっても、娘は娘であって、母親とは別人である。かえて、娘が昔の母親に似ていれば似ているほど時間というものが作用した変化の大きさを男は感じたのかもしれない。(すでに9頁で述べたとおり) とつぜん男は自分のすべてを娘に話してきかせたい衝動にかられるのである。母親のコーラとはどういう関係であったか、若い頃どのような夢を抱いていたか、そしてどんなことをして来ているか此処にいるの

か、これらの総てを話して聞かせたいと思った。ということは取りも直さず、男は故郷を出て再びこの地には戻るまいと心に決めたことを示している。——ここに至るまでの、男の心の変化が無理なく納得されるために、3頁に引用した *...how much the town had changed* という記述が必要だったのである。そしてこの *how* 以下の節の内容を具体的に表わすためには、この短篇では *the iron footbridge* の状態を示すのが一番よい方法であった。

以上の、不本意ながら行なった分析の結果わかったことは、600行を上回る短篇小説において、たった8行の冒頭のパラグラフが意味の上では全篇に関っているということである。このような *beginning* は一時的に読者の興味をひこうとする *beginning* とは区別されなければならないだろう。どちらをとるかということになると、安心して読んでいけるという点で、ベイツの書き出しの方が好ましく感ぜられる。 (未完)